

Um lance de coisas

Fernanda Ribeiro Queiroz de Oliveira

Todo pensamento emite um lance de dados.
Mallarmé

Mário Faustino, em um artigo seu sobre Mallarmé, divide a obra desse autor em várias fases e considera como inacabada a última delas, a que é instaurada por “Un Coup de Dés”. É justamente essa fase apenas iniciada que se estabeleceu como paradigma de gerações de autores que, por sua vez, também influenciaram Arnaldo Antunes. Comprovando essa afirmação, Augusto de Campos, em seu artigo “Mallarmé: um poeta em greve”, afirma que o poeta em questão estabelece

um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação (...). Ao mesmo tempo, a fraturação, as interrupções, a descontinuidade da linguagem que vão triturando a sintaxe e exigindo novas técnicas¹.

Esse jogo com a linguagem e a experimentação com as estruturas linguísticas traduzem a ânsia do poeta em desafiar o estabelecido e procurar novos paradigmas. Esses paradigmas delineados por Mallarmé, por volta de 1897, constituem-se em ponto de referência para a obra de Arnaldo Antunes, que, como o seu antecessor, vale-se da análise combinatória dos significantes que suplanta a mecanicidade da matemática e aponta para a interpretação presa nas teias do discurso não-linear, colocando a palavra e sua fisicidade em perspectiva, propondo uma sintaxe objetivada e utilizando-se amplamente de recursos gráficos e visuais.

Em “Um Coup de Dés” observa-se a exploração das potencialidades da página em branco e o aproveitamento das páginas abertas do livro para a construção do poema, a espacialização da poesia, o uso de diferentes recursos tipográficos e uma estruturação perfeita para a leitura oral. Coloca-se a elaboração do poema como essencial à elaboração de seu signi-

¹ Campos, “Mallarmé: um poeta em greve”, pp. 27-8.

ficado e o diálogo da literatura com as outras artes tornou-se, assim, um dos passos precursores do que hoje se chama poesia intersemiótica.

No Brasil, essas técnicas acabaram por converterem-se em postulados que foram aceitos e divulgados pelos chamados concretistas, cujos principais representantes, apesar de suas diferenças teóricas, eram, dentre outros, o Grupo Noigandres (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari), Wladimir Dias-Pino e Ferreira Gullar. As leituras feitas por eles dessa nova movimentação poética também são ponto de referência para os textos de Antunes, que incorporou em sua obra mecanismos e recursos já experimentados por esses poetas.

No entanto, como Eliot escreve em *Tradição e talento individual*, “a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar”². Neste sentido, deve-se observar em Arnaldo qual a sua contribuição individual ao que lhe influenciou. Dois aspectos podem ser levantados além da sua constante preocupação metalingüística – a sua busca pelo que há de anterior à palavra, falha na intermediação entre o mundo e o indivíduo, já falho por si mesmo; o redimensionamento da palavra como elemento de reordenação da realidade.

Sua poesia insere-se no contexto de criação icônica que se vale do espaço ao mesmo tempo virtual e físico da lisa folha de papel, da sonoridade do CD, da construção imagética do vídeo. Busca-se a palavra em sua plenitude através da união de vários meios suprimindo as limitações um do outro. O poema habita espaços e dimensões novos que pedem novas leituras, novas concepções, novo olhar. A palavra agora é dinâmica, é veloz e ocupa um lugar privilegiado de ser continente e ao mesmo tempo conteúdo de si mesma. Esgotados os temas, a palavra torna-se objeto-sujeito e insere-se num contexto de desconstrução e reestruturação.

Há múltiplas polifonias e os paradigmas recebem novos tratamentos. O CD, o livro, o vídeo chamado de *Nome* (1993) por Antunes e o livro *dois ou mais corpos ocupam o mesmo lugar no espaço* (1998), que veio acompanhado de um cd em que o poeta “lê” algumas das poesias deste mesmo livro, demonstram a sua preocupação em inserir o fazer poético

² Eliot, “Tradição e talento individual”, p. 41.

para além das fronteiras do papel. Mas as mudanças não se processariam verdadeiramente se apenas o espaço de veiculação poética fosse diversificado. É preciso observá-lo através de novo posicionamento. Os meios são de potencialidades infinitas. Quebra-se o convencional, e a leitura linear e as convencionais organizações tipográficas em que se lê uma página após a outra, um verso após o outro, da esquerda para a direita são modificados e instaura-se uma nova ordem em que o branco do papel é espaço livre para ser aproveitado em inúmeras possibilidades. Surge a leitura em que a organização do signo, sua disposição e estrutura vão dando diferentes caminhos de leitura, em que um poema fica dentro de um outro poema e essa multiplicidade de interpretações apontam para o “poema aberto” e para a concretude da própria palavra, edificada em construções modulares ou como quebra-cabeças em que a surpresa vem no suposto final.

Esse aspecto lúdico, essa objetividade e o aparente descompromisso com uma elaboração mais aprofundada levam muitos críticos a cometerem com Arnaldo e outros poetas o mesmo erro que cometeram com um autor do porte de Mallarmé – considerar os seus textos condenados ao fracasso. O engano com Mallarmé desfez-se, mas os contemporâneos de Arnaldo continuam a acreditar que essa vertente é uma empreitada que pode ser levada a termo por quem quer que se disponha a fazê-lo. Antônio Carlos de Brito, em seu artigo “Tudo da minha terra” ilumina bem essa questão:

Esse gênero de poesia, pela espontaneidade que simula, pelo clima de informalidade que comunica, pela ideologia implícita que propaga, tende a dar a impressão de que qualquer um, qualquer iletrado deste planeta, está apto a criar (...). Boa porção da produção marginal que rola na praça padece dessa desqualificação da forma artística e de seus requisitos técnicos, o que acaba redundando numa indiferenciação generalizada...³.

A partir daí, percebe-se que malabarismos de linguagem não são suficientes para que um texto dessa linha tenha qualidade. É preciso obedecer a um projeto estético e o jogo com a linguagem apontar para a construção semântica da própria obra.

³ Brito, “Tudo da minha terra”, pp. 138-9.

Neste artigo, pretende-se dar uma visão panorâmica dos trabalhos de Arnaldo Antunes, observar as suas principais características e apontar algumas saídas a serem exploradas posteriormente em um trabalho de maior fôlego. Serão alvos de análise as letras das músicas de seus cds *Nome, Ninguém* (1995), *Silêncio* (1996) e *Um som* (1998), seus livros *Nome, Dois ou mais corpos ocupam o mesmo lugar no espaço* (juntamente com o cd que o acompanha), *Psia* (1998), *As coisas* (1998), *Tudos* (1998). Apesar de ser interessante a experimentação musical que o poeta realiza em suas músicas, que vai desde a utilização de instrumentos que aparentemente não possuem nenhuma vocação musical como colheres e serrotes, até a mistura de ritmos, não será analisado esse aspecto. Esta análise detém-se na linguagem mediada pelas palavras. E é neste âmbito em que se percebem os fios condutores deste trabalho: as influências, a crise da linguagem, a busca de uma nova gênese e o natural em oposição ao construído.

Algumas linhas generalíssimas

Entende-se aqui por crise da linguagem a grande preocupação demonstrada, pelo poeta, pela palavra em sua materialidade, transformando-a em tema de si mesma. A grande preocupação temática de Antunes transparece na sua desmitificação do signo lingüístico que, tendo quebrado o seu invólucro acaba tendo o seu significado regido pelo significante. Assim, percebe-se a tentativa de modificar a concepção da arbitrariedade do signo através da procura de alcançar significação na e pela própria estrutura. De uma palavra outras nascem, obedecem a um catalisador precário posto que só regente dentro daquele contexto, e estabelecem novos paradigmas instaurando novos domínios semânticos. Vejamos um trecho do texto “Cultura”, do cd *Nome*:

as raízes são a veia da seiva
o escuro é a metade da zebra
o camelo é um cavalo sem sede
tartaruga por dentro é parede

Essa busca pela re-nomeação é uma constante na obra de Antunes, o que reflete a preocupação em colocar a gênese da palavra no substantivo,

no que nomeia. O ato de nomear em si – “homem é o nome do cara” – demonstra que o caminho de construção poética não aponta mais para fora de si, e sim para a obviedade do já tornado uso e torná-lo diferente através não da busca de significados por eles mesmos, mas pela polivalência do significante.

Em “Campo”, também do cd *Nome*,

Um campo tem terra
e coisas plantadas nela
a terra pode ser chamada de chão
é tudo que se vê
se o campo for um campo de visão,

as homônimas fazem com que a ambigüidade sintática seja explorada, acabando por se conseguir surpreender com o que já é tão conhecido apenas por se colocar significados diferentes em um mesmo domínio semântico. Assim, consegue-se a literariedade dentro do literário. Em *lux*,

luz
na luz
não é nada

só sombra
é nada
na luz,

e em *ninguém no carnaval*, do cd *Ninguém*,

ninguém no carnaval
ninguém é de ninguém
no meio do mundo
todo mundo é todo mundo,

Antunes brinca mais uma vez com a ambigüidade sintática e, em sua busca pela lógica do significante, desfaz-se da dupla negação tão corrente na fala cotidiana e a utiliza para mais uma vez nomear – o significante que busca prender o significado a si. Consegue-se, através desse proces-

so, a materialidade com que o poeta busca revestir o ato poético – a organização de seu texto leva o leitor a incorporar o jogo lingüístico na busca pelo significado. As palavras são vistas como objetos, como elementos concretos que só assumem status de sujeito, de elementos que significam, quando colocadas em movimento entre si e dentro de si. Como afirma Menezes, em *Poética e visualidade*,

a articulação entre signos é o que determina a criação da rede de significados. A composição se dá ou pela relação de semelhança de significados ou pela simples aproximação física que faz com que se criem possibilidades de leituras ⁴.

Essa movimentação permite que se observe um outro aspecto da produção poética de Antunes – a desconstrução da palavra como elemento instaurador de um novo processo de gênese em que dela mesma nasce sua significação ou a construção de outra. Nos poemas

rio: o ir⁵

e

o seu
olhar melhora
o meu⁶,

a partir da inversão de alguns fonemas de “olhar” e sua junção com o pronome “meu”, conseguiu-se uma nova construção sintática. O imbricamento dos níveis lingüísticos em que fonemas, morfemas e estruturas sintáticas complementam-se e alteram-se atesta bem a função da língua que se desconfigura e instaura-se em nova ordem: o substantivo desmembrado transforma-se em verbo substantivado, ou seja, uma nova configuração que não consegue negar a base primeira e que, ao mesmo tempo, reforça e acrescenta à significação primeira.

Neste sentido, abole-se a leitura linear e várias direções são requisitadas para que se analise o poema, o significado é agora resgatado pelo

⁴ Menezes, *Poética e visualidade*, p. 111.

⁵ Antunes, *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*, pp. 44-5.

⁶ Id., p. 65.

zigzaguear dos significantes e às vezes pela abolição do movimento proporcionado pela quebra da sintaxe e a própria “força estática” da palavra consegue instaurar um novo domínio semântico a partir da simples mudança de prosódia, por exemplo.

A estrutura, obedecendo aos princípios mallarmeanos, é colocada em evidência e torna-se essencial à interpretação de seus poemas. Colocando-a em foco, Arnaldo surpreende com o que é óbvio, com o significante que é a primeira instância a surgir aos olhos do leitor. Essa primeira instância, lida por si mesma, leva a uma significação que, própria da estrutura, ainda não havia sido observada:

fora de si
eu fico louco
eu fico fora de si
eu fica assim
eu fica fora de mim

eu fico um pouco
depois eu saio daqui
eu vai embora
eu fico fora de si

eu fico oco
eu fica bem assim
eu fico sem ninguém em mim⁷.

Ainda no poema acima, avalia-se uma outra característica de Antunes: a crise da linguagem deixando transparecer também em si o indivíduo em crise. Aqui, a palavra é sempre traição uma vez que ela trai a própria realidade que representa, já que instaura um novo universo em seu domínio, onde qualquer ligação pode se fazer possível. Em *o mar*,

O mar tem voz

A voz é o ouvido do mar

Uma a

⁷ Antunes, *Ninguém*.

uma, ondas,
sua fala se des-
faz, o mar,
o mar faz
calar.

É impossível mentir para o mar⁸.

Uma vez que “o mar faz calar” e torna-se “impossível mentir para o mar”, confirma-se a idéia da falha representatividade da palavra pelo homem que, impossibilitado de colocar a palavra em uso, não consegue mentir. E a língua falha em sua representatividade e, portanto, incapaz de transmitir plenamente o que o homem gostaria de elaborar ou dizer, acaba por deixar lacunas no sentido que, não dito completamente, deixa de ser verdade. Apesar de tudo, ela continua sendo a mediadora do ser humano com o mundo, como podemos verificar em “os sapatos”:

Os sapatos ficam entre os pés e o chão, no que são como as palavras. As meias entre os pés e os sapatos, como os adjetivos. Os verbos, passos. Cadarços, laços. Os pés caminham lado a lado, calçados. Sapatos são calçados. Porque são e porque são usados. Palavras são pedaços. Os pés descalços caminham calados⁹.

Aceitando a analogia entre sapatos e palavras, “as palavras são e porque são usadas”, reforça-se ainda mais a função das mesmas na vida humana e da vida humana nas mesmas. E o homem, necessitado de algo que lhe possibilite elaborar sobre seu mundo – a palavra –, a ela confere existência e função. Assim, Antunes aproxima-se do grupo Noigandres quando utiliza em sua lógica de construção o aproximar de significantes semelhantes para a organização de significados, mas dele distancia-se ao mesmo tempo em que coloca a fisicidade da palavra, em muitos de seus poemas, a serviço de questões existenciais.

Retomando o que foi dito anteriormente, que a língua instaura um novo processo de gênese, pode-se agora afirmar que esse processo estabelece-se em segundo nível, uma vez que a palavra está universalmente inserida em um âmbito de criação e dela podem surgir novas pala-

⁸ Id., *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*, pp. 18-9.

⁹ Id., p. 43.

vras, palavras já existentes que acabam por agregar a elas novos campos de significado. Antes da própria palavra (falada), apenas o silêncio.

antes de existir computador existia tevê
 antes de existir tevê existia luz elétrica
 antes de existir luz elétrica existia bicicleta
 antes de existir bicicleta existia enciclopédia
 antes de existir enciclopédia existia alfabeto
 antes de existir alfabeto existia a voz
 antes de existir a voz existia o silêncio
 o silêncio
 foi a primeira coisa que existiu
 um silêncio que ninguém ouviu
 astro pelo céu em movimento
 e o som do gelo derretendo
 o barulho do cabelo em crescimento¹⁰

A procura pelo que há de anterior, pelo que é primordial, é outro aspecto que se faz recorrente na busca não da síntese, mas do que a palavra não foi capaz de conseguir. Um bom exemplo é o poema *soma*,

mais que lento: parado
 mais que parado: morto
 mais que morto: não nascido
 mais que isso: inascível
 mais ainda: inconcebível
 (o máximo)
 nem sequer sonhável¹¹,

em que a perversão do significado de soma, também representado pelos sinais gráficos em que o vertical, posição dos vivos e existentes, é colocado também em versão horizontal, terra dos “mais que parados”. Neste sentido, “soma” acaba significando justamente o seu contrário, o retroceder ao que ainda nem existe, não se alcançando um produto justamente porque o caminho proposto pelo poema é inverso ao da síntese.

¹⁰ Antunes, *O silêncio*.

¹¹ Id., *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*, pp. 80-1.

Neste sentido, só o cessar da palavra permitirá a observação do mundo em seu aspecto mais concreto. Sem a intermediação daquela que é falha, talvez seja possível conseguir finalmente apreender uma realidade pura, sem interferências incompletas. Esse cessar da palavra, em que se fazia possível ouvir a movimentação do mundo e da vida, colocando-a em lugar não privilegiado, mostra uma outra face sua para Antunes, que dessacraliza o fazer poético em *inspirado*:

como um boi mascando seu amido
tudo lindo e semi-adormecido
som macio e gosto colorido
e o vazio lotado de infinito¹²

O papel branco, mar aberto de possibilidades e potencialidades, é o espaço em que a palavra corporifica-se e desintegra-se em um ciclo constante. O poema “agouro”* bem demonstra esse processo em que o signo mistura-se, emaranha-se e acaba por desintegrar-se no papel. Ao mesmo tempo em que essa “explosão” acontece, duas outras movimentações fazem-se presentes – o caráter cinematográfico impregnado ao papel no poema “volver” (também observável no poema de Décio Pignatari, “O organismo”, de 1980) em que o folhear das páginas vai colocando cada letra em perspectiva cada vez maior – é a dinamicidade física em que o próprio ato de virar as páginas acaba instalando-se no processo da leitura. A outra movimentação refere-se à busca constante de simultaneidade, em que, finalmente, “dois corpos pudessem ocupar o mesmo lugar no espaço”. No entanto, o poeta não consegue driblar o espaço e acaba por instalar essa simultaneidade, essa polifonia-poligrafia literal no âmbito do espaço do tempo. Ao se observar um poema desses, o olho apreende ao mesmo tempo todas as estruturas unidas em espaços sobrepostos; ouvindo-se o cd, duas vozes falam ao mesmo tempo.

Pode-se daí observar um aspecto interessante, em que o tempo da poesia faz por tornar-se pleno e “hoje”. Nas poesias de Antunes, há a constante busca pela síntese dos tempos, de maneira que se instalem todos no espaço que é de própria natureza simultâneo – o presente:

¹² Antunes, *Ninguém*.

O meu tempo

O meu tempo não é o seu tempo.

O meu tempo é só meu.

O seu tempo é seu e de qualquer pessoa,
até eu.

O seu tempo é o tempo que voa.
O meu tempo só vai onde eu vou.

O seu tempo está fora, regendo.
O meu dentro, sem lua e sem sol.
(...)

O meu tempo acabará comigo
No meu fim¹³,
Agora meu avô já vive
Agora meu filho nasceu
Agora o filho que não tive
Agora a criança sou eu¹⁴.

O jogo entre o sentido ativo e passivo, na maioria das vezes representado pelo participio, também corrobora esse processo (“A voz é o ouvido do mar”).

Para o poeta, a palavra é sempre traição, uma vez que se presentifica sempre falha. É necessário o estabelecimento de “diacríticos semânticos” em que uma particularidade das que compõem o significado de determinada palavra é destacada e aplicada em vários contextos que poderiam conferir ao vocábulo sua universalidade nunca alcançada.

Os óculos

(...)

As bolhas quando estouram não deixam cacos¹⁵.

¹³ Id., p. 69.

¹⁴ Antunes, *Tudos*.

¹⁵ Antunes, *As coisas*, p. 40.

Contudo, nem tudo tem nome, a referencialidade das palavras e a nomeação universalizante são esmiuçadas. O sujeito não consegue o mundo plenamente pela linguagem,

não há palavra para dizer dois corpos encostados, ou uma mão segurando um punhado de terra ou duas mãos dadas com um tanto de terra entre elas¹⁶.

Ter um nome para tudo significa, de certa forma, possuir maior controle sobre os objetos ou seres nomeados. Todavia, a língua não pode ser substantiva porque ela encerra em si processos, elementos que se colocam em relação sempre inusitada. Ser substantivo é estar estático, o que é impossível em um mundo prenhe de modificações. Esse mundo em constante movimento não pode ser apreendido em termos exatos. O homem obriga-se, assim, a conviver com a eterna instabilidade de seu meio e com a incapacidade de dominá-lo pela palavra, incapaz da apreensão plena do mundo. O poeta angustia-se, por conseguinte, pelo que não é capaz de dizer.

Em um processo de leitura que se alimenta retroativamente, em vários poemas de Antunes, percebe-se o jogo gráfico com a mensagem até que aos poucos ela vá perdendo a sua referencialidade. Todavia, o novo “objeto-sujeito visual” não poderá jamais ser uma peça desconhecida e indecifrável, uma vez que a irreversibilidade da informação do já lido está presente no leitor e ele acredita que ali, naquelas formas, esteja algo compreensível.

Em se falando de leitura, acredita-se que a obra desse autor exija um trabalho do leitor que lhe requisite quase todos os sentidos. Neste projeto em que também se pretende atingir a plenitude sensorial da poesia verbivoco-visual, é observado um processo interessante em que se se tentar “ler” o livro, ouvi-lo em cd e vê-lo no vídeo, ocorrerá um bombardeamento do leitor-espectador que só deverá ocupar-se de um sentido por vez para depois apreendê-los em sua plenitude. É preciso, portanto, avaliar esse fazer poético com mais cuidado, já que ele não se entrega tão facilmente como se pretendia.

O livro *Dois ou mais corpos no mesmo espaço* faz-se acompanhar por um cd de mesmo nome. Neste cd, a tônica maior que se percebe é a

¹⁶ Id., p. 57.

busca pela harmonização dos sons, pelo trabalho com a superposição de imagens sonoras para que o espaço do tempo seja triplamente ocupado pela voz do cantor, que repete a si mesmo em momentos diferentes, gerando duas vozes de mesmo timbre que acontecem simultaneamente, com marcações diferentes. Essas acabam por, em um momento matematicamente determinado, encontrarem-se, harmonizam-se e transformam-se em uma mesma onda semelhante ao “ohm” desejoso do nirvana. Essa elaboração, que também pode ser chamada de poesia sonora, baseia-se na relação texto-som – tendência que começou a tomar corpo ao final da Segunda Guerra Mundial.

As inovações tecnológicas no campo da acústica e da comunicação permitiram o uso desses novos instrumentos nas experimentações sonoro-poéticas que alguns artistas vinham desenvolvendo. Esse explorar das vogais feito por Arnaldo remete a Henry Chopin, que, na década de 50, submeteu sons vocálicos gravados por ele a uma série de mixagens. Essa experimentação gerou e vem gerando várias controvérsias. Entre elas, se se deve considerá-la como pertinente ao campo poético. Longe de procurar a solução para esse impasse, ressalta-se apenas que esses artistas estão a testar o canal de comunicação e suas potencialidades sonoras nem sempre baseadas no nonsense, na simples alienação do significado da palavra ao seu significante.

Sendo assim, é esta singular leitura uma tentativa de se levar o leitor-ouvinte a um estado de sentidos imbricados, elevado pelo som que não procura significar simplesmente, mas que, através de sua materialidade, tenta recuperar o momento em que as palavras ainda não assumiram a sua onipotência junto à semântica. Seria um estado em que o pensar poderia adquirir sua inatingível “forma pura”, em que a existência lexical acaba-se por dissolver-se no que a faz estar, no que a retira do limbo abstrato da não existência – a escrita ou a fala.

Poder-se-ia até pensar que esta postura multimídia menospreza a forma secunda (antecedida pela fala) do fazer poético – a escrita. Contudo, não é isso que se percebe no vídeo *Nome*. Ali, o que se identifica é a busca por aquilo que se perde quando o livro entra no domínio do leitor, espaço onde o autor e todo o processo físico e pessoal de sua escrita acabam por perder a sua nitidez e fica o poema e suas saídas de interpretação. Assim, este vídeo não apresenta uma proposta mirabolante de poe-

mas digitalizados. Na tela, o personagem principal ainda é o papel e a caneta. O fio que encaminha todo o processo deste “filme” ainda é a tentativa de dar ao leitor a escrita em seu momento gerúndio, o momento em que ela está sendo feita e a se fazer – o ato de escrita. Nesta temporalidade das músicas eletrônicas, do computador quase artista, Antunes ainda mantém as rédeas nesse ambiente de glorificação de uma das grandes obras do homem, seu arremedo de criação, o computador, que é apenas responsável pela extensão e exploração mais complexa dos sentidos humanos.

A grande diferença da tela para o papel está na movimentação que é dada ao discurso, às palavras, às imagens. Tanto o cd quanto o livro repetem-se e diferenciam-se apenas nos sentidos que atingem. Em *Nome não* discute-se mais uma vez a questão da referencialidade. O grande diferencial está nos “operários” que ajudam a montar os cenários. O trabalho literalmente braçal está presente nos bastidores da produção artística. Em cada poema, um trabalho diferente. Em alguns, a palavra aparece em um “big-bang” que atira as palavras estilhaçadas em sua discursividade na tela; em outras, como em *Não tem que*, a paisagem urbana aparece em sua forma de “poema-colagem”, com seus semáforos, seus imensos cartazes, suas buzinas, suas faixas, seus anúncios que provocam verdadeiras vertigens quando olhados através da velocidade de vários olhares ao mesmo tempo.

Essa poesia urbana, representada por ela mesma, acaba por remeter-nos a esse contato desigual com a palavra, nessa luta diária contra as armadilhas ideológicas que quase sempre nos levam em sua torrencialidade, uma vez que nem sempre somos ativos neste moderno processo de comunicação massificada. Em *E só vemos* o próprio Arnaldo tentando dançar a palavra escrita, acuado e quieto pelo som, a angústia de um contato unívoco com a palavra, que, pintada em um muro, não lhe faz companhia. Em outros poemas, há a tentativa de transformar partes da anatomia humana em fonemas. É o homem e seu estar no mundo – a palavra – em contínua interdependência, confundidos em seus universos. As palavras podem, por exemplo, lembrar o que mantém o homem fisicamente em pé – a coluna cervical.

Os vocábulos também se casam, também assumem, como o ser humano, nova personalidade. Do caos também surge a língua e é só através dele que se pode reiniciar o processo de criação. Os esquemas de

intersecção de palavras – que acabam por criar uma zona intermediária entre elas; o seu estilhaçamento, o seu desmembramento em unidades menores que acabam por abrigar-se em outros campos semânticos – são representantes desse novo recomeço.

A partir daí, vê-se a tendência fractal de Antunes, em que se percebe no micro, o maior, o ir e vir de superestruturas que se repetem em sua atomização, em sua configuração mínima – nos traços distintivos do fonema, a palavra diferente como em *Acordo*; na palavra a frase, no texto a palavra e a frase, na frase, a palavra. E é neste ciclo, ou círculo, que melhor caracteriza-se a palavra e sua gênese. Letícia Malard, em seu artigo “Literatura e vida social na pós-modernidade, Poesia e vida social na década de 80 – Brasil”, comprova essa afirmação:

Sua caracterização maior é a capacidade de romper com os tabus e convencionalismos temático-formais-lingüísticos. O poema não se faz. Acontece. Levar ao poema o acontecimento quase em estado bruto, construí-lo em sintaxe libérrima, em decomposições vocabulares arbitrárias e numa total e propositada desorganização de frases, versos, palavras e notações gráficas no espaço impresso ou mimeografado¹⁷.

Ainda no quesito leitor-espectador, Antunes brinca com essas estruturas enlatadas que nivelam por baixo os que nela acreditam. Observe-se, por exemplo, o poema a seguir:

Há milhares de _____s.
Um _____ acontece quando se vai longe demais.
A miragem que um sujeito cava pra si mesmo é a face escura do _____.
A face clara do _____ é o _____¹⁸,

em que o “complete os espaços” sai das tradicionais provas escolares e instala-se como convite à efetiva participação do leitor, que tem a oportunidade de jogar suas experiências em um contexto aparentemente rígido.

Outro fator interessante de se observar é a brincadeira com os gêneros. A poesia de Arnaldo mostra a crise do homem – seja pela linguagem, seja por sua dessacralização – ao colocá-lo na mesma escala de valores

¹⁷ Malard, “Literatura e vida social na pós-modernidade, Poesia e vida social na década de 80 – Brasil”, p. 396.

¹⁸ Antunes, *Psia*.

que as coisas e os animais. Assim, o feminino e o masculino, gênero e sexos misturando-se, tentam redimensionar o mundo, dar-lhe outra configuração e diferentes paradigmas. Ainda aqui, não se pode observar uma preocupação metafísica de transcendência do corpo. Não cabe espaço para a espiritualidade como superação do corpo. O corpo, a materialidade são o próprio espaço da reflexão. A figura de Deus “avoa”:

Sai da boca qual palavra
Qual palavra se perca.
Deus-pecado.
Indecifrado
Incomunicado.
Chova de baixo pra cima¹⁹.

O que se percebe é que não existe um outro grande conflito do poeta, além da linguagem. O que há é que este poeta urbano tem como temas recorrentes em sua obra os elementos da natureza em uma relação entre o que é natural e o construído. Os elementos naturais geralmente vistos como o melhor caminho para o início de “tudo”, como o que ainda não foi destituído de poder imanente e pleno de reflexão. Observe:

Eu coberto de pele coberta de pano coberto de ar e debaixo de meu pé cimento e debaixo do cimento terra e sob a terra petróleo correndo e o lento apagamento do sol por cima de tudo e depois do sol outras estrelas se apagando mais rapidamente que a chegada de sua luz até aqui²⁰.

Saiu-se do homem e de sua pele coberta de pano, passou-se pela terra até chegar-se ao céu, que devolve sua presença pela luz das estrelas. O indivíduo e o natural numa só teia, em um só discurso sem vírgulas ou pontos de separação, como se fossem o mesmo fluxo. Um fluxo somente interrompido quando o poeta renega o uso desviado que a sociedade imprime à água, por exemplo, utilizada para “diluir o whisky” ou para “estagnar os ânimos”. Nesta poesia (a seguir), em que Antunes coloca-se contra tudo (leia-se neste tudo uma metáfora aos usos sociais) o que modifica o seu caráter primeiro-primevo, aparece, mais uma vez, a busca

¹⁹ Id., *Tudos*.

²⁰ Id. *As coisas*, p. 45.

do original, agora com uma nova conotação – as instituições humanas, assim como as palavras, também são falhas e atentam contra a síntese original tão buscada por Arnaldo.

Eu apresento a página branca

Contra:

(...)

água parada onde estagnam os impulsos

água que turva as lentes e enferruja as lâminas

água morna do bom gosto, do bom senso e das boas intenções²¹.

Enfim, de cada um dos aspectos aqui propostos poder-se-ia realizar uma análise mais verticalizada e melhor depurada. Na verdade, o que se propôs durante este artigo foi realmente dar uma visão panorâmica da obra deste artista intersemiótico, multimídia chamado Arnaldo Antunes. Apresentaram-se algumas saídas para futuros trabalhos. No entanto, vale deixar aqui patente que o homem, quando consegue criar, valendo-se dos recursos que sua espécie já desenvolveu, significa envolver-se em novas escalas de valores, e o seu julgamento feito por contemporâneos será sempre precário.

Referências bibliográficas:

- ANTUNES, Arnaldo. *Coisas*. 6ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____. *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Nome*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- _____. *Psia*. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____. *Tudos*. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- BARBOSA, Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

²¹ Id., *Tudos*.

- BRITO, Antônio Carlos de. “Tudo da minha terra”, em BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999, pp. 129-50.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”, em *Ensaio*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.
- FAUSTINO, Mario. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MALARD, Letícia. “Literatura e vida social na pós-modernidade. Poesia e vida social na década de 80 – Brasil”, em *Anais do VII Encontro Nacional da Anpoll*. Porto Alegre: ANPOLL, 1992. pp. 393-401.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 1991.
- _____. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. (org.). *Poesia sonora*. São Paulo: EDUC, 1992.
- RISÉRIO, Antônio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: COPENE, 1998.

Referências discográficas

- ANTUNES, Arnaldo. *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Rosa Celeste, 1997. 1 compact disc (ca. 15 min).
- _____. *Ninguém*. São Paulo: BMG, 1995. 1 compact disc.
- _____. *Nome*. São Paulo: BMG, 1993. 1 compact disc.
- _____. *Nome*. São Paulo: Estúdio Kikcel, 1993. 1 videocassete (40 min.): VHS, son., color.
- _____. *O silêncio*. São Paulo: BMG, 1996. 1 compact disc.
- _____. *Um som*. São Paulo: BMG, 1998. 1 compact disc.

Recebido em julho de 2005.

Aprovado em novembro de 2005.